

МЕТОДОЛОГИЯ ОДНОГО МОТИВА *

О. М. Фрейденберг

«...Никто ни у кого, ни запад у востока, ни восток у запада не брал в этом культурном творчестве ничего, — все бралось в каждом районе из своих недр...» Н. Марр. Из поездки к европейским яфетидам. Яфетический сборник III, 1925, 49.

Мне уже давно хотелось показать на каком-нибудь примере, что закономерность сюжетного образования есть не продукт научной спекуляции, а свойство самой природы сюжета. Или иначе: что не автор вершил композицию своего сюжета, но сама она в силу собственных органических законов приходила зачастую к тем формам, которые мы застаем и изучаем. Аналогия в музыке делает сущность вопроса нагляднее: разве стал бы кто-нибудь оспаривать, что свободное творчество композитора создает свои произведения в зависимости от законов ритма, и что каждая музыкальная фраза имеет свое собственное чисто ритмическое происхождение? Вопрос о степени сознательности в выборе и маскировке того или иного сюжета, того или иного мотива, вопрос о топики, о сходстве и о заимствовании — совершенно неразрешим, если не проникнуть в анализ самой природы сюжета или мотива, о котором идет речь. И для этого анализа нужно брать именно вариации самых различных произведений у самых различных авторов, и авторство все выносить за скобку, обнажая один сюжет.

2.

Ночь. Глухой монастырь. Женские кельи окружены тишиной и покоем благочестивого глубокого сна. В темноте у входа крадет мрачная фигура пришельца. Это грешник, отвергнутый святостью дух, злодей и богохульник, влюбленный в чистую

* Читано в Яфетическом институте 21 марта 1926 г.

монахиню и пришедший в обитель святости, чтоб похитить девственную любовь. Он колеблется и дрожит. Он подводит итоги своей жизни и своим чаяниям, он хочет отступить пред дерзостью плана — и он неотвратимо его выполняет. Та, кого он любит, взволнована и приведена в смятение его греховным чувством, потому что любит его и она, но любить не должна и не смеет: он убил ее близкого человека, он свирепое воплощение злого начала, и от любви его и для спасения своей чести она только недавно, вместо ожидавшейся свадьбы, отвезена отцом в монастырь. И вот, среди сумрачного сна келий одна лампадка тускло освещает монастырское окно, за которым — мнутся чувства и под... (лакуна).

3.

Герой Лермонтова — дьявол, герой Кальдерона — атаман разбойников. Но не изумительно ли, что грабителя и убийцу зовут Эусебио, Благочестивым, и что он является обоготворителем креста? Еще изумительнее, что он рожден со знаком креста на груди, и его божественно благочестивая природа, с точки зрения сюжета, есть заранее данный факт, который оспаривать невозможно. Да, у подножья креста рожден он, и в знак высшего предначертания и божественного заступничества, крест на его теле дан ему вместе с его природой. И этот человек — вор, насильник, убийца... И — прибавлю я — герой одного из величайших в мире трагиков. Что же Кальдерон, когда воспроизводил его? Как пришла ему на ум такая извращенная комбинация, во времена инквизиции, ее пособнику и ревностному католику? И читал ли его пьесу Лермонтов, знал ли о сцене в келье?

Мне хочется верить, что нелепость этих вопросов самоочевидна. Но если это так, то не ясно ли, что нельзя ставить вопросы в одной лишь плоскости авторских разрешений, а нужно вникать, прежде всего, в природу самого сюжета. Не прекрасным ли примером служит именно этот сюжет, чтоб показать еще не подмеченную особенность: композиция сюжета, даже у великих писателей, является не плодом их свободной фантазии, а орудием, не всегда сознательным, тех форм, которые создаются природой сюжета? Я говорю именно о тех случаях, когда нельзя дать удовлетворительного объяснения ни заимствованием, ни общностью источника, ни самозарождением, ни мифологизмом, ни фольклорно-антропологическим (говоря английским современным термином) началом: а иного объяснения не существует. Фольклор ответил бы: человеку известной историко-культурной стадии свойственно приходиться к одинаковым формам мышления, — у Кальдерона и Лермонтова, прибавим мы, была конгениальность замысла. Но конгениален ли

Демон благочестивому бандиту? Нет, конечно. Равноценны ли обе сцены в монастыре по идейному и художественному содержанию? — Тоже нет. Что же их сближает? — Формальная композиция; только одна формальная композиция. Достаточно ли ее, чтоб определить внутреннюю ценность обеих сцен? — Увы, приходится сказать «нет»: потому что, если мы скажем «да», то герой Кальдерона узурпирует мощь героя Лермонтова. И получается тупик: именно тот признак, который позволяет делать аналогию «одинаковых форм мышления» (сходство двух формальных композиций), он же нисколько не ведет к разрешению вопроса об аналогии замыслов. Отсюда неизбежный вывод: сходство и совпадение формальных композиций не говорит еще ничего в пользу одинаковых форм мышления, и фольклорно-антропологическое объяснение совершенно неприменимо к литературе «высокого стиля.» И очень просто, почему: потому что фольклор имеет дело с тождественностью мышления и его «литературных» (вообще, словесных) форм, что хорошо применимо к стадиям архаическим, почти лишь до-историческим. Но с ростом человечества растет «обратная пропорциональность» между мышлением и его словесно образными формами, вступают в силу консервативность всякой вообще формы; мышление, идейное содержание, замысел — всякая литературная история, называемая очень хорошо по-русски «литературными течениями», — это все идет своей дорогой роста, единоборствуя с пережиточными формами, которая по-новому освещает, одухотворяет, вводит в жизнь. И «обратность» процесса (в «эволюцию» я давно уже перестала верить) заключается в том, что мыслительно-авторское начало получает преобладание, а форма постепенно идет на убыль. Уже только отдельные крупные художники могут примирить их.

Ясно, что ни мифологизмом, ни самозарождением, ни общностью источника не объяснить сходства у Лермонтова и Кальдерона. Общность источников вводит в заблуждение особенно часто и особенно вредно. Нельзя забывать, что вопросы заимствования и пользования общим источником хороши для историографии, но не художественной литературы. Художник весь определяется личным подходом; это верно; но есть еще одна сторона, на которую мало обращали внимания, — что «заимствование» и «общий источник» могут относиться только к формам самого произведения (ведь общего источника заимствования для индивидуальной авторской психики быть не может, — можно заимствовать из произведения в произведение, но нельзя заимствовать из психики в психику), и что именно формы и не объясняются таким отодвиганием в хронологическое предшествование. Факты, сведения — да; обозначение развития, роста, пробега, всякого рода пространственных изменений — да. Но если мы и скажем совершенно серьезно, что Лер-

монтов заимствовал сцену у Кальдерона, или что оба они исходили из эпоса о Гильгамеше — то ведь успокоились мы совершенно напрасно; ибо разгрузили Лермонтова, обременили Кальдерона, или вавилонянина, или грека. А воз и ныне там. — Мне кажется очевидным только одно, что нужно сделать общее методологическое изменение. Нужно отграничить язык автора, с его миром замысла и техники, и язык форм, который существовал уже и до него. Никто не родится первым и не начинает собою что-то совершенно новое. Впереди него — неизбежный опыт и усилия поколений будущих, позади него — пирамида тысячелетий, в которых непрерывно творилась общность через посредство индивидуального. И как художник определяет себя в отношении портрета, жанра, nature morte etc., но не собой начинает каждый раз новую форму образных впечатлений, — так и писатель, прежде всего, попадает в готовое русло давно сложенных жанров, и в пределах их «данности» вносит свою индивидуализацию. Словесная мыслительная образность, как нечто родовое, существует в нем и вне его одновременно; она имеет свою жизнь и свои особые законы; и как история искусства складывается из взаимоотношений жанра и художника, жанра и писателя, жанра и композитора, — так и каждое отдельное произведение может рассматриваться с точки зрения личного авторского начала и тех готовых форм, которые порождены образом «an sich» как сочетанием и ритмом мысли, существовавшим за много лет до автора — тоже в виде чьей-то авторской концепции — и со временем окаменевшим в своей стереотипной отливке.

4.

Самое изумительное сходство двух героев у Лермонтова и Кальдерона — это их сверхъестественное происхождение; один — дьявол, другой — олицетворение креста, хотя и разбойник. Является мысль: не одна ли тут природа? И так как мы находимся сейчас не в религии и не в филологии, а в теоретической этнологии, то можем без греха вспомнить на кресте благочестивого разбойника Евангелий: по-видимому, образ был допустим и понятен, и между фигурой разбойника и мотивом праведности особой бездны (я хочу сказать: литературной) не существовало. Но пойдем в таком случае дальше. Что понималось под образом дьявола, или разбойника, как «Эвсебия»? К счастью, мы можем отыскать такой сюжет, который нам немедленно помог бы. Вот, не угодно ли припомнить сказание о Роберте Дьяволе? — Перед нами одновременно дьявол, разбойник и благочестивый служитель веры. Сказания о нем были очень популярны в средние века; древнейшими вариантами обладала, по-видимому, Франция, создавшая в XIII веке Roman

(ed. Trebutien, 1837) и в XIV-м стихотворное Dit (ed. Breul, 1895) и драматическое Miracle (ed. Egere, 1836; Fournier, 1879) ¹. Это сказание настолько замечательно и драгоценно для целей моих работ, что я буду еще не раз обращаться к нему: вот образец чистой легенды, приложенной, однако, к Роберту Норманнскому, фигуре безукоризненно исторической, образец, методологически взывающий к тем, кто по Евангелиям дает историю Иисуса из Назарета, и к тем, кто по Христу и христианской легенде отрицает основателя новой религии! Но я возвращаюсь к Дьяволу; — Роберт еще до рождения был обещан черту, его ранняя жизнь наполнена жестокостью и чрезмерным избытком физической силы. Наконец, честная жизнь ему в тягость; он собирает вокруг себя банду порочных людей, удаляется в лес и становится классическим атаманом разбойников. Его отличительная черта — кощунство; он богохульствует и даже убивает семь святых отшельников. Эпизод противоположный: случайно узнает он от матери, что был обещан черту, отправляется к папе в Рим, становится кающимся грешником, все грехи свои искупает и при сказочных условиях женится на одной царевне, умирая потом в глубоком благочестии и праведности. Если мы желаем оставаться объективными, мы не можем сейчас же не сделать нескольких наблюдений. Во-первых, тройственное согласие чуждых, казалось бы, мотивов; во-вторых, возможность какой-то основы, обобщающей их; и, в-третьих, условность этих трех мотивов, где-то и в чем-то не так уже чуждых друг другу. Прежде всего, мотивы дьявольства и бандитства: переход от одного к другому совершенно прост, потому что под обоими лежит одно и то же понятие сверхъестественной силы (физической как атрибут), нечеловеческой жестокости, кровожадности, коварства. Затем антитеза богохульства, святотатства — и праведности. Роберт-Дьявол, подобно Эусебио, разбойник временный; но покаяние их спасает и переводит в «чин ангельский», в лоно праведников. И здесь то и требуется наше внимание: конец сюжета — не говорит ли нам именно конец сюжета, что природное знамение на теле разбойника было осмысленным, что разбойник был и в самом деле Благочестивым, что рождение его у креста и посвящение кресту было мотивом, параллельным у Роберта его посвящению дьяволу, и что, с точки зрения сюжета, мотивы «дьявольства» и «ангельства» представляют собою только две вариации одного и того же образа «божественности», «сверхъестественности»? Кровожадность и кощунственность Эусебио делают из него не только одного простого разбойника: это как раз те черты, которыми характеризуется «дьявольство» (и только ими) Роберта. Лишь вот разница: Эусебио посягает на святость обители, Эусебио хочет насильем над Юлией, монахиней, оскорбить все божеские законы, — что более к лицу было бы дьяволу, Ро-

берту; а Роберт убивает семь праведников-отшельников, являя свое кощунство в форме разбойничьей, более свойственной Эусебио. Оба, в конце концов, каются; но Роберт разбойничал, потому что душа его была отдана черту, а Эусебио... Здесь мы должны вспомнить его биографию. Эусебио рожден у креста, брошен; когда он влюбляется в Юлию, ее брат и отец отказываются отдать ее за безродного; Эусебио вынужден, защищаясь на поединке, убить брата Юлии; тогда, преследуемый мстью отца, он покидает город и становится разбойником; и только в развязке мы узнаем, что Юлия его сестра, что сам он брат убитого им, что мститель — его родной отец, и что сам он прощен небом.

Итак, побуждения жестокости и насилия у Эусебио так же благородны и не вызваны его доброй волей, как и у Дьявола.

5.

Благородный разбойник, совершающий дикие набеги, гроза окрестных жителей, герой, томимый любовью и поставленный вне закона чьим-то коварством, чьей-то несправедливостью... Но кто же гонит его, кто доводит до необходимости стать атаманом? — Это родной брат и родной отец. В таком случае, это не Карл ли Моор? О, да, — и не он один. Если приходит на память трагедия Шиллера, то рядом с ней, по ассоциации, и его же «Die Braut von Messina». Братья-враги и там и здесь; любовь обоих к одной и той же девушке; убийство брата и самоубийство как эпизод. Подобно композиции у Кальдерона, в «Die Braut von Messina» героиня оказывается сестрой героев; но аналогия идет и дальше, потому что она — монахиня, и один из братьев похищает ее из монастыря. Но подробности у Шиллера очень красноречивы. Так, над семьей братьев-врагов тяготеет проклятие, потому что их отец посягнул на жену своего отца; кровосмешение, коварство, свирепая злоба, убийства олицетворяются в этой «дьявольской» семье. Это завоеватели Сицилии, норманны, те самые, к одному из которых прикреплена легенда о Роберте-Дьяволе.

Я вовсе не хочу скрывать, что сразу же во всех этих разнообразных сюжетах вижу одну только основу, один образ, породивший всевозможные вариации. Но это мало примечательно и иначе быть не может. Я иное хочу подчеркнуть и на иное обратить внимание. Дело в следующем: говоря о Демоне и Кальдероне, я вспомнила Роберта-Дьявола, а там, естественно, Карла Моора и Мессинскую трагедию. Но вслед за нею я непроизвольно вижу и цикл Эдиповых страданий; фиванскую бойню; двух братьев-врагов, отца-кровосмесителя. Этот отец вдруг облекается передо мной в кровь и плоть и становится в центре: у Роберта — это черт, виновник его бедствий; у Эусе-

био — это бросивший его некогда отец, заподозривший в неверности мать; у Карла — это отец, проклявший его; наконец, у Мессинских владык в нем, как в Эдипе, весь узел зол. У Демона, это сам Бог-отец, отвергнувший его и проклявший. Я не только не скрываю, но подчеркиваю свои перебеги с одного сюжета на другой, и каждый раз на совершенно «непохожий», идя, однако, по компасу одного отдельного мотива. Я подчеркиваю этот прием оттого, что именно он считается незаконным, и что правоверная поэтика требует разграничения «непохожих» мотивов и соединения воедино нескольких схожих, называя регистрационный итог — тождеством. Но кто может мне запретить совершенно произвольное воспоминание, которое встает у меня при мысли о братьях-врагах, враждующих вокруг отца, воспоминание об Этеокле и Полинике с Эдипом, о братьях Моор с их отцом, об Эдгаре и Эдмунде с Глостером?² Это воспоминание, хотя и незаконное, только обогащает мой ход мыслей. Теперь я впервые понимаю природу Франца Моора, этого ничем не объяснимого злодея, богоотступника и убийцу, истинного слугу дьявола; заточение им в склепе живого отца-старика; насилие Амалии, которое он совершает, по первой редакции «Разбойников», в монастыре; мне становится понятен облик отцеубийцы Эдмунда и его связь с двумя дочерьми Лира, женскими Этеоклом и Полиником. И в силу того, что я иду именно за отдельными мотивами, я дохожу до того момента, когда случайное начинает получать черты закономерности, когда основа, наконец, обнажается, и я получаю возможность возврата к исходному пункту, от которого я шла.

6.

Если б целью моей был генезис сюжета о праведном разбойнике или благочестивом дьяволе, я сейчас же выяснила бы основу происхождения и космологический характер образа, давшего композицию еще «Семи против Фив». Но задача моя иная. И потому я только упомяну об этом происхождении, чтоб пойти дальше. Недаром эти «семь» и у Фив встречаются нам, и у норманнов; недаром семь отшельников убивает Роберт, семь лет искупает свои грехи. Солнечный характер этого числа несомненен. Вообще раз мы заговорили об Эдипе, то происхождение из солнечно-хтонических представлений уже выясняется само собой для каждого, кто еще не стоит на точке зрения до Узенера, Сентива (я имею в виду его *Les saints successeurs des dieux*, 1906), до немецкой школы ориенталистов. Мотив братьев-врагов и отца как жертвы и карателя, помогает нам распознать природу наших разбойников, дьяволов и праведников. Один, по формуле Амеля, начало светлое и угнетаемое; другой, как Каин, богоотступник и убийца. Смерть — один,

воплощение мрака и всего противоестественного; в средние века это дьявол, конечно; и другой как начало светлое и угодное божеству, в средние века — Эвсебий. В сюжетах Шиллера и Шекспира, как и у Софокла, двойственность сохранена; у Кальдерона она рудиментарна, в лице брата Эусебио, умирающего на поединке; но в народной легенде Роберт-Дьявол сам в себе переживает эту метаморфозу, переходя из природы мрачного черта-разбойника в природу светлого праведника. Такую же метаморфозу претерпевает, собственно, и Эусебио, когда он рождается с печатью креста, становится разбойником и снова делается, благодаря кресту, праведным. В этом отношении евангельский разбойник, на кресте переживающий метаморфозу, совершенно аналогичен по сюжету с нашим циклом. И если о происхождении всех этих циклов уже говорить, то можно привести, в конце концов, и легенду о Робине Гуде, английском национальном герое, быть может, тоже норманнского рода, и тоже, может быть, имеющем какие-то корни, по имени, с Робертом-Дьяволом: я только напомним, что *do rob* — значит и сейчас еще «разбойничать», что *robbersman* — по-английски «разбойник», и что Робин Гуд называется в ряде старинных рукописей *robber Robert* или *Robbin*³. Считался и он исторической личностью, и его легендарность несомненна. Но я напомним, что он и такой же рыцарь, как он, любили оба одну и ту же девушку, что он был воплощение физической силы и благородства, а противник его — такой же низости, что коварный замысел этого противника заставил его уехать в глухую даль, что в то время, как он воевал и заперт был в одинокую башню, в то время, как стал он атаманом разбойников, в то время, как возлюбленная его спаслась в монастыре, — противник похитил ее оттуда и должен был на ней жениться, а Робина убить, если б счастливый эпилог не закончил дела благополучием, победой Робина и его свадьбой⁴. Фабула этого сюжета, помимо нашей общей схемы, со сценой в монастыре, благородным разбойником, врагом и т. д., напоминает рассказ Косинского в «Разбойниках» Шиллера (III 2), и еще раз показывает однообразие сюжетного напева. Но в Робине мы приобретаем значительное преимущество перед другими подобными (им же несть числа) примерами: Робин Гуд — английский «майский король», герой весенних праздников и народных обрядов, чья история праведного разбойника, а вместе и Роберта-Дьявола, разыгрывалась в средневековых церквях старой Англии⁵.

7.

Теперь пора сказать: сюжет не есть собрание мотивов, и считать аналогии не нужно по количеству мотивов сходных.

Сюжет в тесном смысле есть основа всякого соединения мотивов, но мотив — это распространенный образ, и мы должны идти не за «схожестью», но за единством образов, не пугаясь разнородности мотивных облачений. Образ один и тот же может давать мотивы различные по внешнему виду, но совершенно однородные внутренне: Дьявол и Ангел, Авель и Каин оказываются двумя братьями только одного отца. Считать мотивы чуждыми только оттого, что вид у них различный, есть погрешность; ведь вот, какой-нибудь миф об Эдипе и мотив о старике Moore или Глостере могут быть однородны, покоясь на общем образе. Но и мотивы разбойника, монастырской сцены, знаменья креста и т. д., принадлежат тому же образу, оказываются все параллельными. И учитывать их, обращаться к ним не только можно, но и должно методологически.

Взгляд на мотив как на словесный распространенный образ обнаруживает природу сюжета. Она складывает его из ряда параллельных мотивов, интерпретированных каждый по-иному, но возвращенных одним основным образом. Здесь не место говорить, как именно идет эта интерпретация и какие образы создают всегда соответствующие формы мотивов. Здесь уместно сказать только одно: Кальдерон взял сюжет, как готовый букет, как букет форм, чье происхождение было ему безразлично и совершенно неведомо. Он брал формы — остальное уже давно не существовало, и не существовало даже во времена Софокла. Форма нравилась ему, сюжет он получил готовым и пригодным для своих целей. Лермонтова интересовала идея Демона; формы для его демона еще не было; но была форма демонов вообще, форма сюжетов о благородно-возвышенных дьяволах; он ею воспользовался для своих личных целей, и сцена в келье совпала со сценой у Кальдерона. Случайно? — Нет, неизбежно. Значит, общий источник в древнем сюжете? — Тоже нет. Такой источник как таковой, как чистый вид единого однообразного сказания, не существовал никогда. В начале было слово... Был в начале образ; но источником он служить не мог, потому что на самой ранней заре литературы уже никто его не понимал и никому он не был нужен. Но он создал формы сюжета, в тысячах вариаций разошедшиеся по свету. Филолог, лови их теперь, устанавливай, отводи в предшествования! Задача неплодотворная. Одно только можно сделать: говорить о чистой природе этих форм и находить их генезис. Но тогда заимствование? Но от кого? Кто их автор? Недаром же все известные нам сюжеты, выделенные в обособленное существование, названы бродячими. Они бродят! Но бродят ли они или за ними бродят — ими полна вся литература, и Иван кивает на Петра, Петр на Ивана. Кто их автор? Кто их привез или выдумал? — Все и никто. Они пришли с «первым портным», и биография их — подобно биографии минерала, человека, растения, есть

история жизни, история как сложный комплекс внешних и внутренних факторов.

1925 г.

* * *

«Каждое божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный — воином и военным, кроткий бог — разбойником и пиратом. Однако трагическому аспекту всегда соответствует фарсовый, стаднально более поздний аспект; 'похититель' и 'разбойник' мифа и священного сказания оказывается 'вором' и 'грабителем', восходящим к тому же 'богу'. На почве дуприродной сущности создается раздвоение, смотря по прохождению фаз; за ним — и противопоставление. Так — мы уже это знаем — царь представляется¹³ в фазе смерти рабом, жених — покойником; 'кротость' — черта надземная, 'свирепость' — подземная; благодетельный бог становится в хтонической фазе 'убийцей'. Эти две стороны даются в одном и тот же лице, но раздвоенные, в линии ближайшего кровного родства; по большей части мы видим двух братьев, одного кроткого, другого кровожадного, и второй губит первого, но первый одерживает победу, и погибает второй. Но эти двое лиц — только часть троичного комплексного образа; центральная фигура — отец, вокруг которого разгорается борьба двух братьев. Попутно отщепляется и женская роль, соответствующая трем мужским; она одновременно — мать, дитя, сестра, любовница. Отсюда впоследствии появляется мотив кровосмесительства и так называемый «Эдипов узел», за которым лежит только единство образного представления. Отец и два сына — это только один образ, раздвоенный, причем один из них раздвоен еще раз; он особенно типичен своей необходимостью: в старике-отце дается начало смерти, в сыне — обновление и новая жизнь, причем в одном брате — фаза перехода, в другом — переход совершившийся. Этот тройной персонаж, передающий весь ход жизни, входит в обряды зимы — лета, старого — нового года, в образы умирающих и оживающих солнц, в акты плодотворения, в храмовые действия, в комедию и трагедию. Теогонии культурных народов и священные их сказания начинаются обыкновенно с истории этого персонажа. Дальнейшее — только частные рассказы уже о двух братьях. Один из них — двойник другого, но один носит в себе смертное начало, и потому либо убийца, либо просто умерший; другой носит в себе небесное начало, и он либо кротко переживает временную гибель от брата, либо спускается в преисподнюю, чтобы его вывести оттуда. В том и другом случае удел его — короткая встреча со смертью и бессмертие; удел другого брата

— безвозвратная гибель. Однако недвижим, как я уже указывала, один образ; носители же его безостановочно чередуются, и убийца вновь становится кротким богом, кроткий бог — вновь убийцей. Так создаются герои эпосов, весь облик которых заложено на композиции спусков в преисподнюю и выходов оттуда, потери брата-друга, вражды и войны с противником, т. е. с собой же самим в противоположной фазе, на композиции исчезновений и возвращений или похищений и отвоеваний (что одно и то же). Однообразие полное, и в то же время богатство метафорических передач одного и того же образа создает кажущееся многообразие тем и характеров. Женская роль вторична мужской, и только метафорический язык расцветивает ее. И здесь опять-таки типично дерево и типичен сатурнический страстной персонаж. Создается знаменитая «майская пара», в которой роль мужского начала, дерева, исполняет разбойник Робин, а женского — похищаемая и возвращаемая Марион. Их история разыгрывается в быту, в народной обрядовой религии, связанной с празднованием 1 мая, и в церквях. Но появляются они не вдвоем; рядом с ними играет еще большую роль лошадь, сопровождает их шут, крытый звериной шкурой, и вокруг них под музыку исполняется танец чудовищ, одетых в пестрые платья, с мечами в руках. Так церковь, не отдавая себе отчета, дает в своих стенах репрезентацию божеств воскресения, созданных ветвью метафор, — с позднейшей точки зрения, кощунственных, но органически близких идее храма как общий с ней образ» (Поэтика, с. 231—233) *.

* В «Поэтике сюжета и жанра» Фрейдберг возвращается к двойственному образу бога-разбойника. Один из разделов этой книги представляет собою краткое обобщение анализа из «Методологии одного мотива» и показывает одновременно, что за десять лет мотивы, связанные с благородным разбойником, получили новые валентности и были встроены Фрейдбергом в общую систему персонификационного оформления доисторической семантики.

Примечания

¹ Tardel H. Die Sage von Robert dem Teufel. 1900, 7 ss.

² Кстати, мне было до сих пор непонятно, почему добрый Эдгар рисуется у обрыва дьяволом (IV, 1), — теперь я понимаю, что «демонизм» — это рудимент именно его добродетельности.

³ Child, F. I. The Engl. and Scottisch popular ballads, 1888, V, XXI.

⁴ Child, o. c.; Ritson I. Robin Hood, 1885.

⁵ Drake, N. Shakespear and his times, 1838, 77 ss.; Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира, Лилли и Марло, 1872, I, 4 слл.

ОБ ОДНОЙ МОДЕЛИ ОПАСНОГО ПОВЕДЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

М. А. Котик

Поводом для постановки и обсуждения вопроса, вынесенного в заголовок данной статьи, послужил конкретный случай. Как-то в Таллине в середине лета вечером я ехал на такси и разговорился с шофером. Стояла пора белых ночей, еще светило солнце, машин на дороге было немного, и мы могли спокойно беседовать. Молодой водитель интересно рассказывал о своих шоферских делах, приятно и незаметно проходила дорога. Но вдруг неожиданно, без всякого на то повода, он сделал невероятно опасный обгон, и именно в тот момент, когда поравнялся со встречной машиной. Заметив мое замешательство, водитель самодовольно сказал: «А правила я не нарушил». На вопрос: «Как Вы стали водителем?», — видимо, поняв, что меня интересует, он бойко ответил: «Не подумайте, что случайно, мне с детства нравилась эта профессия. Но если целыми днями крутить «баранку», то и любимое дело тоже может наскучить». А потом, как бы невзначай, добавил: «Если я за день раз десять так не встряхнусь, мне просто неинтересно будет работать».

Этот разговор дал почву для многих размышлений и в том числе для анализа механизмов, побуждающих человека к самовыражению, самоутверждению в его трудовой деятельности. Из такого анализа, проведенного в самом общем кибернетическом плане, выявляются механизмы трансформации трудовой деятельности в игровую, творческую и модели различных видов деятельности. Об этих механизмах и пойдет речь в этой статье.

Как известно, исходным и наиболее типичным видом человеческой деятельности является труд. На его основе развились и такие виды деятельности, как учебная, игровая, творческая, военная и пр. Каждому из названных видов деятельности присущи свои особенности, однако для всех их можно выделить два общих показателя — ее процесс и ее результат. Причем роль этих показателей в названных видах деятельности далеко не одинакова. Так, в трудовой и учебной деятельности наиболее

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893 a. VIINIK 746 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ
XX

ТАРТУ 1987